

# Reflexiones desde la máscara

Por Alfredo Mason

Los términos «hombre» y «cultura» están íntimamente ligados. La significación esencial de la cultura consiste en el hecho de ser una característica de la vida humana como tal. El hombre vive una vida verdaderamente humana gracias a la cultura o como podemos expresar en nuestra lengua castellana: es su estilo de vida, la manera en que hace las cosas, por eso, la vida humana es cultura ya que, por medio de ella, se distingue y se diferencia de todo lo demás que existe: “el hombre no puede prescindir de la cultura”.

**Y** qué cosa es la cultura? Acaso son los museos, el teatro, unos cuadros... En una polémica desatada a fines de los '70 en Brasil sobre la importancia de invertir en la preservación de la ciudad colonial de Ouro Preto, el sociólogo Tristán de Athayre publica un artículo donde sostiene que *la cultura no es el saber y sí lo que asimilamos del saber olvidado. Lo que pasó del*

*pasado pasó sin dejar vestigios. O al menos sin que tengamos conciencia de que algún día existió. Sobre él el olvido cayó como un telón de fondo. Pero lo que de él se incorporó a nuestra vida presente -y por tanto quedó- representa el verdadero pasado, que garantiza la continuidad de nuestra persona, así como la supervivencia de los imperios y de los pueblos, que saben conservar alguna cosa de lo que el tiempo se llevó. Y con ello mante-*

*ner vivo el verdadero pasado* (de Athayre, 1979, 8).

Partiendo de ese concepto de cultura tan ligado a un «nosotros» y tan lejos de los cenáculos, encontramos al teatro como una experiencia con un origen popular. A lo largo del siglo V aJC se produce una transformación en Grecia que tendrá múltiples expresiones que se manifestarán en el campo religioso, político y cultural. La irrupción de las masas en la política trae consigo la democracia en las pólis griegas. Este proceso plantea la necesidad de transformar el ideal educativo que hasta ese momento era el homérico (aristocrático y guerrero) por otro que permitiera desarrollar aquellos aspectos que brindaran una mejor integración del hombre a la nueva participación política.

Esta aparición de una fuerza popular se manifiesta de diversos sentidos. En Atenas, bajo Pisístrato -hacia finales del siglo V aJC- se concedió apoyo gubernamental a un nuevo arte que demostró una potencia desconocida hasta entonces: el teatro. Cabe suponer que su promoción fuera el pro-

ducto de una política consciente de apuntalamiento de ese nuevo modelo de comunidad y educación que se buscaba, reciclando -por decirlo de una manera actual- los valores tradicionales. El teatro pasó a convertirse en una poderosa herramienta educativa que se complementaba con la poesía épica, planteando a su vez, un nuevo vehículo de preservación de la experiencia, las enseñanzas morales y la memoria histórica del pueblo.

### **La cuestión de la máscara**

No es entonces en cualquier experiencia en la que aparece la concepción de la máscara *prosapeion* que cubría al actor dramático y que alteraba su voz a la vez que la hacía más audible y de donde se deriva la noción de «persona».

Sin embargo el proceso por que el que pasa a designar a la persona se presenta complejo y difícil de explicar, aunque desde luego no arbitrario. No podemos reconocer este paso únicamente en las variaciones terminológicas, por mucho que éstas supongan una proyección



de su evolución conceptual. En definitiva -y esto parece prueba del interés del asunto- lo que en la Grecia clásica designaba la máscara que llevaba el actor, es decir, el personaje representado, termina siendo la persona jurídica del Derecho Romano.

De allí será el Cristianismo quien toma el concepto -Tertuliano es quizás quien la utilizó en ambos discursos- *como ayuda de una formulación más precisa del «divinum»*. Hoy, constituye un concepto clave en la controversia sobre el «humanum» (Wojtyla, 1978, 1).

Esta historia nos sirve de excusa para reflexionar sobre la conexión entre máscara y hombre, entre personaje y persona.

Si bien la comparación entre la vida del hombre y la del personaje representado en escena nos remite de nuevo a Grecia, es la modernidad la que inserta como elemento fundamental del análisis estético la conexión entre la conciencia del actor y la conciencia representada. Es decir, se vuelve a adoptar como problema no resuelto la relación entre arte ori-



ginal, copia y simulacro, pero ahora en cuanto asunto psicológico de primera magnitud.

### La cuestión del desdoblamiento

Como siempre que queremos comprender algo que hace al pensamiento griego, debemos remontarnos a los antiguos poetas y ellos sostenían una fuerte creencia en el Destino que gobernaba a mortales y a los dioses.

Los antiguos griegos sostenían que, después que el hombre actúa totalmente dominado por la emoción del instante, cuando el apasionamiento se ha calmado y las consecuencias negativas de esa acción comienzan a ser evidentes, aparece un extrañamiento y se supone que esa acción «no querida» ha sido fruto de la intervención de algún daímon o dios, o sea, tiene lugar una especie de división de la personalidad -aunque no en un sentido patológico.

Esta idea de daímon recibe un toque generalizador que la acerca a la idea de Destino. Cuando el hombre que ha

obrado por la pasión o el extravío se ha convertido en ajeno a su propio acto, Homero dice que la causa de tal acción ha sido la moíra que no es divinidad alguna si no que puede traducirse por «suerte», «destino» (Persson Nilsson, 1968, 205ss).

Ni siquiera los dioses todo lo pueden, ya que la omnipotencia contradice su unidad con la naturaleza, el Destino también los determina a ellos y así queda claramente expresado cuando la misma Atenea dice *de la muerte no puede la deidad salvar al hombre que ella ama, cuando la Moira se la envía* (Odisea 3.236 ss) (Otto, 1973, 220).

Para el griego, los hombres deben buscar en la vida cumplir su destino, que «tejen y destejen las Moíras a su antojo» -tal la expresión comúnmente utilizada- porque caso contrario, caerán en «hybris» o sea, en la rebelión a lo irremediable -como el caso de Edipo- y ello siempre conlleva un castigo que corrige el intento y hace que se cumpla el Destino inexorable.

La máscara que usa el actor en la representación muestra

un personaje, por lo que la comparación entre la persona y el papel que le toca representar en la escena (la sociedad como fondo en el que se desarrollan las vidas de las personas) se presentó sencilla desde el inicio mismo del teatro. El filósofo estoico del siglo I dJC Epitecto nos dice: *recuerda que tu no eres otra cosa que actor en un drama, el cual será breve o largo según la voluntad del poeta. Y si a este le place que representes bien a la persona que se te destina, cualquiera que sea, corresponda a otro el elegirla* (Epitecto, 1928, 156).

Por tanto, el desdoblamiento del cual podían hacer referencia los griegos tras la metáfora de la máscara no obedece a la distinción entre un «yo» interior y el mundo social, sino entre la experiencia humana y el Destino.

Ahora bien, más modernamente, la segunda idea que ofrece la metáfora de la máscara teatral es la conexión entre lo interno y lo externo. Es decir, la de la variación o corrección respecto del «hombre previo», el actor originario, pues toda la temática del teatro nos remite constantemen-

te a una idea de desdoblamiento, como en lo artístico el caso de la distinción entre la copia y el original. La visión más común es la que atribuye a la máscara la realización del sujeto social, individuo informe que se hace persona en la sociedad, adoptando justamente un papel según la idea de funcionalidad orgánica.

El naturalismo moderno (Grocio) al igual que el liberalismo desde sus orígenes (Hobbes) elaboran múltiples formas de fractura entre el ámbito natural, el hombre pre-social, y el ámbito cultural o social, básicamente sostendrán que *así como en el mundo físico los elementos que lo componen son denominados «cuerpos», cuya unidad de sentido son los átomos, del mismo modo el mundo político se descompone en individuos* (traducción latina de la palabra griega átomo) (Mason, 1997, 56). Ello crea la necesidad de explicar el pasaje del individuo a la sociedad y surge entonces como una herramienta genético-metodológica la concepción del «estado de naturaleza» como una suerte de estado original pre-social ahistórico.

Ello obliga a plantear una doble condición del hombre lo que finalmente desemboca en la distinción entre el ciudadano -orden de lo político e intereses del estado- y el burgués -orden social donde aparecen los deseos e intereses individuales.

El éxito de esta distinción lo consagra la sociología cuando la recoge en ideas tales como la de rol, status o posición social. Así aparece una persona moldeada por la función social y el personaje que realiza en el escenario social, quedaría como algo que en alguna medida es desligable del sujeto previo.

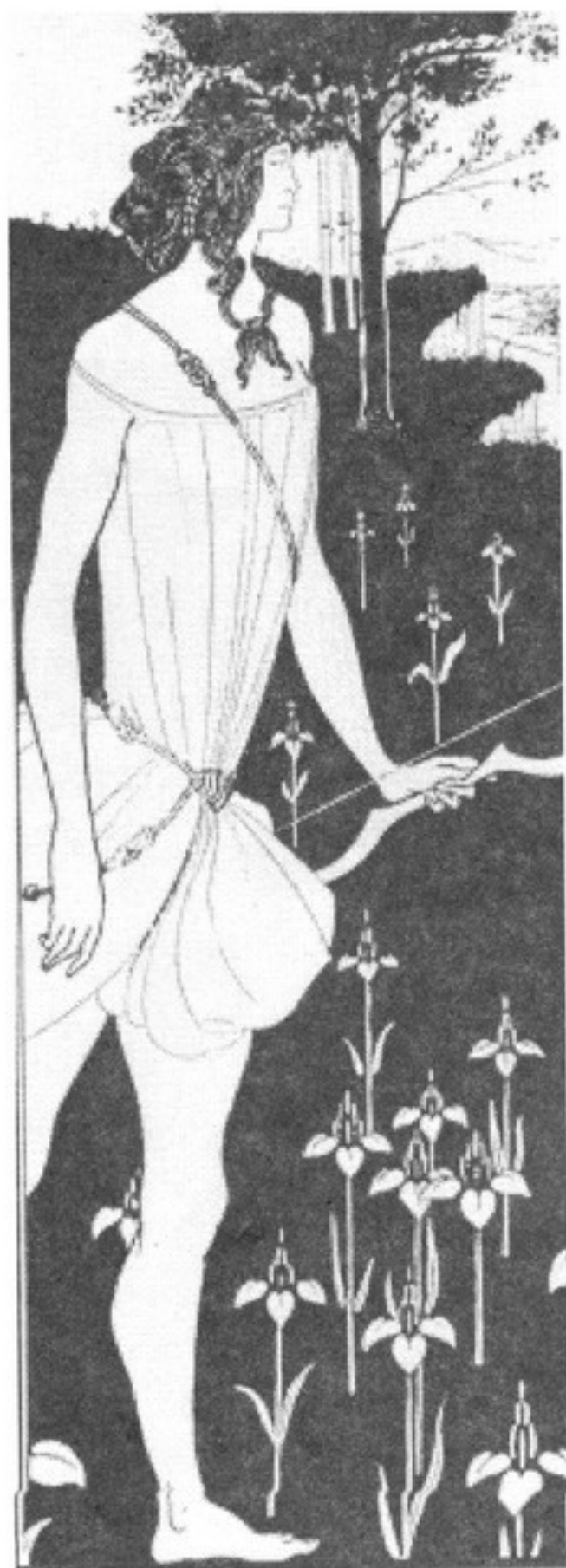
Esta distinción supone una potencialidad o sujeto amorfo que sería materia humana en espera de conformación social, con una supuesta subjetividad natural liberada de las normas y restricciones sociales.

Paralelamente a esta distinción entre individuo y sociedad, Descartes incluye el cuerpo humano en un mundo de sombras a raíz de la fractura entre la *res cogitans* y la *res extensa*, lo cual refuerza aun más la idea de un «yo interior» real y un mundo de apariencia.

La idea de máscara teatral, es decir aquello que se hace presente en la representación teatral podría pensarse entonces, como solo apariencia que oculta la realidad, bajo la máscara ya no hay un actor, sino que es eliminado por el personaje que representa, auténtico protagonista de la obra.

Más cercano aún a nosotros encontramos en “Uno, ninguno y cien mil” la visión trágica de Luigi Pirandello que configura una ineludible separación entre la persona y la máscara -que es lo único que ven del hombre- y viceversa, pues los «otros» son solo máscaras. La vida es para este autor un juego de máscaras, un juego de representaciones en que los seres humanos son actores a sabiendas o no, y actúan un papel que nada o muy poco tiene que ver con la verdad de su yo, que además es un enigma para uno mismo. La máscara es el instrumento, la metáfora necesaria que encubre la tragedia de lo real. Bajo la máscara, el yo reprimido, infeliz, se esconde el hombre neurótico (C.f.: Rossi, 1998, 4).





### Nuestro punto de vista

Apelando al concepto de «situacionalidad» podemos comprender el horizonte desde el cual Europa —en el senti-

do de espacio cultural que hablaba Edmund Husserl— piensa la posmodernidad y desde ella la tragedia que implica la máscara, el ocultamiento del avance del desierto, la nada.

Pero a diferencia de ello, nuestro lugar nunca fue «lo dado», el universal ni hoy es parte de un pensamiento único. Los latinoamericanos —y especialmente los argentinos— somos esencialmente iconoclastas y siempre hemos tenido que montar nuestras escenas desde la carencia y la lucha; siendo actores, escenógrafos y tramoyistas, aflorando desde esa experiencia una fuerte voluntad para resistir el intento de convertirnos en objeto de la historia. Por eso asumimos, con el “orgullo de la raza” — como diría un mexicano — y aun calzando alpargatas nuestra condición de sujeto. Y de un sujeto mestizo capaz de establecer un diálogo de culturas que implica al menos el uso de dos máscaras.

Por eso, no se trata de afirmar mecánicamente a la máscara en cuanto persona, es decir, en cuanto elemento que antes que añadido es confor-

mante de la esencia misma del sujeto eliminando el desdoblamiento. El «actor» si representa lo hace presentándose a sí mismo.

Nuestra posición sustenta la idea de máscara como conformante social, porque el actor se mantiene hasta cierto punto como reflejo de lo real profundo. Su carácter, rol o papel social, no es algo desligable de sí mismo y, sin embargo, tampoco es exactamente él. El sujeto no se reduciría, por tanto, al personaje social que representa, pero sin por ello postular tampoco un sujeto previo a esos mismos papeles, inconformado socialmente y que sea llamado «yo».

La persona posee desde el momento mismo de su concepción una singularidad que sin ser pura potencialidad se va desarrollando en el hacer, o sea, somos aquello que vamos construyendo donde la conciencia no es un «yo» interior (el daímon socrático). La experiencia de conocer al «hombre que soy yo» es inagotable y en ella, es cierto, que los demás seres humanos aparecen como lo «exterior» mientras

que el «yo» -en primer lugar- es para mí mismo, mi propia interioridad y exterioridad. Pero no hay posibilidad de conocerme y conocer a los demás sino a través de la acción. Ella no es un hecho aislado, sino una secuencia que tiene forma de proceso; en otras palabras, una acción presupone a una persona. Karol Wojtyla sostiene que *la acción revela a la persona*; ella nos ofrece el mejor acceso para penetrar en la esencia intrínseca de la persona y nos permite conseguir el mayor grado posible de conocimiento de la persona (Wojtyla, 1979, 18).

El hecho de que la acción — así como la realización a que da lugar — está relacionada no solamente con el efecto exterior y transitivo de la actuación, sino también con su efecto interno intransitivo, tiene una importancia fundamental para la interpretación de la persona. Al mismo tiempo abre un camino a la interpretación de la conciencia, que solamente parece posible si, una vez más, suponemos que el actuar está en necesaria relación dinámica con la realización de la persona en acción. *Sobre el fondo de*





*estas estructuras podemos percibir e interpretar el dinamismo de la autodeterminación con su dinamismo paralelo de la realización, y es ahí donde está arraigada la conciencia* (Wojtyla, 1979, 186) El papel de la conciencia consiste en ex-

perimentar no solo la veracidad sino también esa tendencia al bien de nuestra voluntad.

Solo desde el actuar se llega a la persona y solo se puede comprender la persona a través de su dinamismo constitutivo.

El camino del actuar lleva el sentido del ser.

El acto no es algo aislado, accidental, sino que es el punto de encuentro de la persona y el personaje donde se revela lo interior, que manifiesta lo «escondido» del hombre. Es un punto de encuentro de lo interior e irreductible del propio sujeto con aquella «doble naturaleza» que le otorga su politicidad. A su vez, el actuar no solo es principio de una proyección hacia fuera, sino que es también causante del propio ser del actor. El hombre es causa de sí, y lo es por su actividad; no se puede poner primero el acto y luego el ser, porque todo implica lo contrario en un orden de prioridad absoluta, pero sí se debe poner una causalidad del acto humano, sea cual sea, sobre el propio sujeto.

Cabría preguntarnos cual es el escenario de dicha acción, la respuesta no puede ser otra que la misma comunidad. En ésta el hombre la va «construyendo» a partir de sí y al mismo tiempo se va construyendo él, de donde no es una jaula que aprisiona sino una casa en la que éste puede vivir confiada-

mente. La vida humana ha formado con su orden un ámbito y le ha dado un sentido *pues de otra manera no se está en ningún lugar. Y no estar, quiere decir dejar de ser libre* (Saint-Exupery, 1947, 38).

Esto supone varias cosas, entre otras, una visión que podemos llamar «psicosomática» superadora de la distinción cartesiana; por otra parte también implica una noción de cuerpo en construcción que nada tiene que ver con siliconas o implantes sino que éste es el reflejo de nuestra propia experiencia.

El cuerpo es quien nos permite establecer una relación con los otros hombres, siendo a la vez, lo inmediatamente afectado en dicha relación. Por ello la identificación entre máscara-persona y el cuerpo es quizás el proyecto más ambicioso de Merleau-Ponty: él sostiene que la máscara se vive más allá de la inmediatez, cuando no es mera fachada o presencia superficial. En esa línea se concibe que el cuerpo, antes que pensar, experimenta y en cuanto acción constituye una fuente de significación y

expresión; en ese sentido, el autor sostiene que no tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo con lo cual se desea insistir en la idea de que la persona como sujeto es una totalidad compleja constituida por elementos heterogéneos (que ya no serán partes distributivas sino sus dimensiones constituyentes, codeterminadas entre sí).

Precisamente, la máscara teatral es la representación figurada de un rostro, es decir, de una parte del cuerpo que acumula órganos sensoriales en un área muy reducida y cumple funciones determinantes en la idea de persona. En la cara se reconoce a la persona, es factible pensarla como la parte del cuerpo que representa la personificación del hombre. No es por tanto anecdótico que la máscara sea el instrumento teatral, a veces sin ningún otro apoyo, que con mayor éxito con-

sigue la representación dramática. En un sentido análogo podríamos afirmar que así como el rostro personifica al sujeto, la máscara personifica al actor, le hace personaje representado.

La máscara teatral implica la capacidad expresiva del rostro humano, hasta tal punto que puede expresar o representar los pensamientos del sujeto o servir de desdoblamiento para expresar lo contrario. Ello implica que estamos pensando un sujeto en construcción, un actor que hace «su» representación y que —como dice el tango— “no habrá ninguna igual/no habrá ninguna”.

La postmodernidad hablará también de la máscara de simulación en términos parecidos a los de Pirandello, máscara tras la cual solo queda el horror de la nada, lo abismal. Esta no es otra que la consecuencia de un pensamiento esencialmente utópico —como lo es el triunfan-





te en la modernidad europea- que en un instante tiene una cruda visión de la realidad. Nuestra posición de latinoamericanos nos da una perspectiva diversa y una cultura mestiza (en parte pre-moderna, en parte moderna y también con elementos de la marginalidad de

esa modernidad) que nos hacen centrar nuestra existencia singular en un acto voluntario y nuestra dignidad en continuo forcejeo, nos permite ver en la máscara no solo aquello que representa sino también las raíces que se hunden en las profundidades de una identidad.

---

*Alfredo Mason. Licenciado en filosofía, profesor de filosofía en la Carrera de Arte Dramático de la Universidad del Salvador. Autor de Aproximaciones al poder transnacional en Identidad cultural, ciencia y tecnología (Bs. As., García Cambeiro Editor, 1986); Teoría del Estado (Bs. As., Biblos, 1997) y Ética y eticismo (Bs. As., Fundación 2000), entre otras obras. Ejerció la docencia en diversas universidades nacionales y extranjeras. Asesor en la Cámara de Diputados de la Nación.*

## BIBLIOGRAFIA

- Bollnow, Otto Freidrich *Antropología Filosófica en Educación*. Tübingen (1984)30.
- de Athayre, Tristán *La agonía de Ouro Preto*. En O Globo. Río de Janeiro 6.12.1979
- de Saint-Exupery, Antoine *Citadelle*. París Gallimard. 1947.
- Epitecto *The manual and fragments*. Londres. 1928
- Heidegger, Martin *Conferencias y Artículos*. Barcelona. Del Serbal. 1994.
- Homero *Odisea*.
- Mason, Alfredo *Teoría del estado*. Biblos.1997
- Otto, Walter F. *Los dioses de Grecia*. Eudeba. 1973
- Persson Nilsson, Martin *Historia de la religión griega*. Eudeba. 1968.
- Rossi, Annunziata *Pirandello narrador*. México. 1998.
- [www.jornada.unam.mx/1998/may98/980531/sem-rossi.html](http://www.jornada.unam.mx/1998/may98/980531/sem-rossi.html)
- Wojtyla, Karol *Il problema del costituirsi della cultura attraverso la «praxis umana»* en L'Osservatore Romano. Cdad. del Vaticano. 22.10.1978.
- The acting person*. Dordrecht. Reidel.1979.